



# 'La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía.' Subalternidad, cultura e instituciones en La Mucama de Omicunlé de Rita Indiana Hernández

Carlos Garrido Castellano

To cite this article: Carlos Garrido Castellano (2017) 'La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía.' Subalternidad, cultura e instituciones en La Mucama de Omicunlé de Rita Indiana Hernández, *Hispanic Research Journal*, 18:4, 352-364, DOI: [10.1080/14682737.2017.1337845](https://doi.org/10.1080/14682737.2017.1337845)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/14682737.2017.1337845>



Published online: 07 Jul 2017.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 13



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



# ‘La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía.’ Subalternidad, cultura e instituciones en *La Mucama de Omicunlé* de Rita Indiana Hernández

Carlos Garrido Castellano

Universidade de Lisboa, Portugal

## RESUMEN

Este artículo analiza la última novela de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández, *La Mucama de Omicunlé*, con el objetivo de examinar la aplicabilidad en el presente de los debates sobre subalternidad e instituciones culturales a la literatura caribeña actual. Las múltiples referencias al universo del arte contemporáneo que encontramos en la novela establecen una ruptura con obras anteriores de la autora, llevando a contextualizar su producción a partir de una perspectiva crítica, atenta no sólo a la preponderancia de la cultura visual y al universo del consumo, sino también a la agencia de unas instituciones culturales capaces de subvertir y apropiar los discursos del subalterno y de los márgenes.

## ABSTRACT

This article analyses Rita Indiana Hernández's *La Mucama de Omicunlé*. The text's main objective is to examine the predicament in the present moment of the debates on subalternity and cultural institutions in contemporary Caribbean literature. The frequent references to contemporary art present in the novel establish a rupture with previous works, with allows us to contextualize her production from a critical perspective, attentive not only to the predominance of visual culture and consumerism, but also to the agency of cultural institutions capable of subverting and appropriating subaltern discourses.

## PALABRAS CLAVE

Caribe; estudios latinoamericanos; República Dominicana; Rita Indiana Hernández; subalternidad

## KEYWORDS

Caribbean; Dominican Republic; Latin American Studies; Rita Indiana Hernández; subalternity

## 1. Introducción

Dentro del panorama literario actual de la República Dominicana, la voz de Rita Indiana Hernández (Santo Domingo, 1977) suele asociarse a dos elementos: una preponderancia de lo visual y de lo urbano, y un desafío constante a las identidades normativas determinadas por una dominicanidad nacionalista, excluyente y cerrada. El primero de estos elementos se manifiesta en la facilidad con que la autora pasa de la novela al cuento, al videoclip, el performance, la música o la instalación; el segundo, en la configuración de subjetividades marginales, subalternas, en continua fuga. Tanto los personajes como la estructura (e incluso

los propios canales de distribución)<sup>1</sup> de *La Estrategia de Chochueca* y *Papi* se ubican en la confluencia de ambos elementos, configurando una aproximación a un medio hiper-visual, dominado por la lógica del espectáculo y el consumo, y una ruptura con los cánones de la ciudad letrada y con visiones tradicionales de la identidad nacional hetero-normativa dominicana.

La importancia de lo visual en la narrativa de Indiana ha sido frecuentemente asociada al impacto de la globalización y del consumo en el contexto latinoamericano. Su voz suele relacionarse con la de otros creadores dominicanos, entre ellos Rey Andújar, Josefina Báez o Frank Báez, igualmente preocupados por ubicar su producción creativa en un rechazo a los patrones tradicionales del nacionalismo dominicano y en interactuar con otros medios creativos. En el caso de Frank Báez, además, la producción poética convive con su participación en proyectos musicales y visuales. Esos intereses se encuentran igualmente presentes en las generaciones coetáneas de artistas visuales dominicanos: puede mencionarse aquí, por ejemplo, el caso de Jorge Pineda o Pascal Meccariello, ligados al mundo del teatro y la literatura.

La maleabilidad creativa de Rita Indiana centra gran parte de la producción crítica sobre su figura.<sup>2</sup> En los casos en que dicho elemento es analizado, a menudo aparece como un reflejo de la influencia de una cultura pop y urbana transnacional. Dicha adscripción del imaginario literario y musical de Indiana al ámbito de lo popular resulta a todas luces apropiado, si bien olvida otra influencia igualmente significativa en el trabajo de la polifacética autora: la que le proporciona su experiencia en el ámbito del arte contemporáneo dominicano. A menudo se olvida que la autora posee un amplio conocimiento del arte contemporáneo y los discursos de vanguardia. En todas las facetas de su obra, el trabajo de Indiana puede entenderse como un distanciamiento consciente de modelos convencionales de producción creativa. Sus personajes son a menudo seres creativos, cuyo potencial surge de la búsqueda de modelos alternativos a los que ofrece el contexto institucional. Todas las rupturas que llevan a cabo comienzan, pues, a partir de una consideración crítica de la propia actividad de crear, llevada a cabo a través de estrategias de difusión y discusión no convencionales.

¿Cómo podemos interpretar, entonces, el hecho de que *La Mucama de Omicunlé*, la última novela de Indiana, aborde el ámbito de la imagen no ya desde la óptica de la subalternidad y el espectáculo, sino desde el contexto mucho más 'letrado' del mundo del arte contemporáneo dominicano? ¿Qué supone ese cambio? En este artículo planteo que las referencias al ámbito del arte que encontramos en la última novela de Indiana suponen una

<sup>1</sup>No olvidemos que novelas como *La estrategia* se difundieron así, y que antes de alcanzar un éxito en el plano literario eran objeto de culto en el ámbito artístico.

<sup>2</sup>La importancia de lo visual en la obra de Indiana ha sido analizada en detalle. La fluidez con que la autora transita entre medios creativos ha sido explicada como ejemplo de 'postmodern multilayering at its best' (Rivera-Velázquez 2007, 214), al tiempo que ha sido relacionada con la lógica del espectáculo. Juan Duchesne Winter (2008) elabora una lectura de *Papi* usando como referentes a Debord, Baudrillard o Deleuze. La narrativa circular de la segunda novela de Indiana estaría marcada, señala Duchesne, por la 'irrealidad', por la ruptura con cualquier posibilidad de meta-narrativa y la espectacularidad. Dichos recursos llevarían, de acuerdo con el autor puertorriqueño, a la instauración de un universo excesivo donde todo ha devenido imagen (2008, 296). De Maeseneer y Bustamante (2013, 410), por su parte, hablan de 'una poética visual que, a través de la espectacularización y parodias de estrategias audiovisuales propias de la ciencia ficción, produce un distanciamiento total del cuerpo herido'. Para Vera Rojas (2011–2012, 191), los personajes de Indiana 'son sujetos nómadas, subalternos, que no están adscritos a referentes identitarios, ni sexuales, ni políticos, sino que se reinventan con el devenir'. Finalmente, Bustamante (2013, 263) asevera que la obra de Indiana se sitúa en un marco en el que 'los medios de comunicación y los objetos del mercado desplazan a las instituciones tradicionales hegemónicas y –como propio de la postmodernidad y las sociedades globalizadas neoliberales– se constituyen como nuevos dispositivos de poder y persuasión, así como nuevas religiones a las cuales rendirles culto'.

revisión profunda de la relación entre institucionalidad, subalternidad y cultura en la obra de la narradora dominicana. A través de un análisis de cómo lo artístico es representado en *La Mucama*, pretendo localizar la obra y sus personajes dentro de una tensión constante entre exterioridad e institucionalidad. Sin menospreciar lecturas que hacen de sus sujetos modelos radicales, en este texto propongo que dicha tensión cobra su verdadero sentido a partir del cuestionamiento de lo institucional que tanto la autora como sus personajes despiertan.

*La Mucama*, es preciso señalarlo, no es una novela sobre arte. La historia que narra podría ser examinada desde una perspectiva *queer*, ambientalista, racial o hasta desde los *utopian studies*. El hecho de que la mitad de la trama lleve a cabo uno de los análisis más detallados del sistema-arte en toda la literatura caribeña otorga, sin embargo, una importancia capital al contexto 'letrado' del arte contemporáneo. La novela entrelaza cuatro historias ubicadas en cuatro temporalidades diferentes en torno a una catástrofe medioambiental. En 2024 un maremoto arrasa un complejo de armas químicas venezolanas que el presidente de la República Dominicana había decidido almacenar en el país. Como fruto del maremoto, la vida en los mares acaba en el Caribe y el Atlántico, originando una crisis general. El universo distópico que inicia la novela conforma un paisaje apocalíptico, donde las personas sobreviven aisladas en edificios de alta seguridad, los pocos corales y seres marinos supervivientes valen una fortuna y los haitianos son perseguidos y eliminados por robots. En ese marco, la política deja de ser una alternativa: Said Bona, el presidente responsable de la catástrofe, gobierna el país desde hace décadas sin tomar ninguna decisión significativa, esperando el cumplimiento de una profecía realizada por Esther Escudero, santera, consejera del presidente y responsable de Acilde, protagonista de la novela. Acilde es hija de Olokún, el Orisha del océano, una deidad andrógina que vincula vida y muerte, fertilidad y destrucción, y que está relacionada con los misterios de las profundidades. En la novela, Acilde desea transformarse en un hombre a través de una operación de cambio de sexo, algo que le lleva a robar la anémona que Escudero cuidaba. Una vez que toca la anémona, la consciencia de Acilde se duplica, realizando un salto hacia atrás. Ahí encontramos la segunda historia, la de Orlando Menicucci, el galerista de arte que, junto a su mujer, inicia el Sosúa Project, 'Una iniciativa cultural, artística y social con la que quería devolver algo al país que lo había hecho rico' (Hernández 2015, 49) para garantizar la regeneración de los corales en el Caribe. Las otras dos historias están protagonizadas por Argenis Luna, un inadaptado y perezoso pintor egresado de la Escuela de Bellas Artes que es invitado al Sosúa Project. Ya en Sosúa, en una sesión de buceo Argenis persigue a Linda Goldman, la mujer de Orlando Menicucci, a través de un atolón de corales, de donde tiene que ser rescatado tras entrar en contacto con una anémona. A partir de ese momento, la vida de Argenis también se desdobra: el pintor de inicios del siglo XXI comparte identidad con un bucanero del siglo XVII que subsiste en Sosúa de la producción de cuero y del contrabando. Aislado, Argenis pasa cada vez más tiempo viviendo en el mundo de los bucaneros, donde realizará unos grabados inspirados por Goya que salvarán financieramente el proyecto de Menicucci en el presente.

Existen en el argumento de la novela, por tanto, múltiples referencias al sistema-arte que aluden a las transformaciones que el medio cultural dominicano ha sufrido en las últimas décadas. Al analizarlas, mis objetivos principales serán dos: en primer lugar, me interesa analizar cómo se configura en *La Mucama* una determinada *clase artística* que desafía no sólo los cánones de una dominicanidad oficial y nacionalista, sino también el ámbito de una marginalidad absoluta y de una lógica postmoderna y espectacularizada. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, pretendo mostrar de qué manera las alusiones al sistema-arte y,

de modo más general, al medio institucional dominicano permiten cuestionar la adscripción de la última novela de Indiana a un universo subalterno, marginal y a-institucional.

## 2. Gens Artisticus Dominicanus

Podría parecer que existe un error fundamental en la última premisa que presenté en el apartado anterior. ¿Aún podemos hablar de un ‘mundo del arte’, después de haber aludido a cómo las experiencias creativas de autores dominicanos como Indiana desestabilizan las fronteras entre discursos y medios? ¿Resulta adecuado enfocar *La Mucama de Omicunlé* (o cualquier otra obra de la autora) a partir de la observación de un ámbito disciplinario ‘cerrado’, ‘especializado’? ¿No estaremos incurriendo en un anacronismo al mantener la idea de un contexto autónomo, un ‘campo’ si queremos expresarlo con el término de Bourdieu, en un momento en que todos los campos parecen colapsar y entremezclarse?

Sí y no. El ámbito del arte emerge en *La Mucama* desde una posición contradictoria. Por un lado, Indiana refleja un medio maleable, donde ya no es necesaria una especialización ni maestría técnica, en el que iniciativas artísticas ubicadas en espacios alejados del museo o del centro del arte pueden impulsar proyectos sociales o ambientales. Por otro, la autora se muestra irónica con respecto a esa supuesta ‘salida del arte’ de su medio tradicionalmente autónomo y especializado, evidenciando cómo el posible potencial renovador de esas prácticas ‘relacionales’ resulta fácilmente asimilable por el turismo o la especulación, y cómo deja intactas las desigualdades de clase y raza que pretende abolir saliendo del espacio ‘privilegiado’ de la institución-arte. Surge, así, la necesidad de examinar en detalle cuál es el significado que Indiana da a ese medio artístico en *La Mucama*.

Un primer elemento a destacar es la verosimilitud con que la autora describe el medio en el que comenzó su formación. No se trata ya de que algunos de los nombres suenen familiares;<sup>3</sup> cualquier persona familiarizada con el contexto artístico caribeño reconocerá a los habitantes del Sosúa Project, y captará la ironía de las múltiples y agudas referencias al mundo del arte contemporáneo en la novela. El contexto artístico narrado, sin embargo, dista mucho de ser una realidad homogénea, siendo Argenis Luna el mejor reflejo de las transformaciones experimentadas por el medio y sus limitaciones. Formado en la caduca Escuela de Bellas Artes, Argenis espera transformar su soltura técnica en un futuro exitoso como artista:

Allí, Argenis soñaba despierto con su futuro como artista plástico. Su talento era incuestionable. Había ganado decenas de concursos de dibujo y pintura durante su infancia y los maestros de los setenta lo invitaban a su mesa en la cafetería. En Bellas Artes, una escuela pública con menos recursos que una barbería de pueblo, los maestros, para quienes después de Picasso no se había hecho arte, veían en las pinturas de excelente técnica y temas católicos de Argenis, un motivo de orgullo y le vaticinaban éxitos a granel. (Hernández 2015, 36–37)

Esa educación formalista no tendrá, como veremos, aplicabilidad ninguna, llevando a Argenis a subsistir con dificultad gracias a favores, trabajos precarios y la buena voluntad de su madre.

<sup>3</sup>La curadora-profesora dominicana Herman recuerda inmediatamente a Sara Hermann, principal nombre de la contemporaneidad artística dominicana reciente; por su parte, tras el personaje de Iván de la Barra está el curador cubano Iván de la Nuez, quien en los últimos años ha colaborado y realizado investigación de campo en República Dominicana, conociendo a Indiana.

Si Bellas Artes es el pasado, la Escuela de Altos de Chavón aparece como el presente (y el futuro) del arte dominicano. La Escuela de Altos de Chavón, propulsora del modelo educativo cuyos principios determinan la mayor parte de la historia de Argenis a través de su continuidad en el Sosúa Project, ha marcado la etapa más reciente del arte dominicano. Fundada en 1983, Chavón ejemplifica un modo de práctica artística basada en la actualización tecnológica, la globalización de referencias y la orientación al mercado. La Escuela aparece en la novela como ejemplo de la ruptura con tradiciones y lenguajes fijos postmodernos algo que se ve no sólo en los estudiantes que conviven con Argenis, sino también en el carácter de ‘simulacro’ asociado a su origen:

Altos de Chavón es una réplica de una villa mediterránea del siglo XVI. La construyó un millonario cuando su proyecto de carretera se topó con una montaña de piedra en el camino. Charles Bluhdorn, presidente de la Gulf+Western y su amigo Roberto Copa, escenógrafo de la Paramount, llevaron a cabo la idea con las mismas piedras que, para otro hombre, hubieran sido un obstáculo. Terminado el pueblo, surgió la idea de una escuela de arte y diseño, la única opción en la isla aparte de la petiseca Escuela de Bellas Artes. (Hernández 2015, 38)

La experiencia de Argenis en Chavón, sin embargo, no supondrá una mejora en sus expectativas, sino que acentuará su aislamiento con respecto al ámbito de la cultura. Así, la imagen que el artista ofrece de la escuela obedece a una incapacidad de responder a la modernidad importada y mercantilizada que Chavón ofrece:

Cuando terminó en Bellas Artes y logró que su papá lo enviara a la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, la historia fue otra. Allí su dominio de la perspectiva y la proporción no valían ni medio peso. Sus compañeros eran niños ricos con Macs y cámaras digitales que hablaban de Fluxus, videoarte, videoacción, arte contemporáneo. Usaban mochilas con Hello Kitty, hablaban en inglés y francés y no se sabía si eran maricones o no. (Hernández 2015, 37)

En *La Mucama*, el modelo artístico representado por Chavón y por el Sosúa Project es asociado no tanto al potencial transformativo de lo postmoderno, sino a su connivencia con desigualdades sociales y raciales. Los egresados de Chavón corresponden a una élite adinerada y blanca que puede disfrutar del privilegio de que sus hijos jueguen a ser subalternos. El objetivo último de esa formación, por otro lado, no es otro que la integración en un abigarrado mercado artístico internacional en el que ser dominicano cotiza a la baja. La inadaptableidad de Argenis, su alteridad en relación a dicho medio revelan cómo lo marginal es fijado y dotado de sentido institucionalmente (en este caso, a través del Sosúa Project, una iniciativa de *socially-engaged art*). Dicho proceso, que podría ser interpretado como una ampliación de la aplicabilidad de la Cultura, como una ruptura de sus bordes, no produce una desaparición de la ‘otredad’ mediante la inclusión de esta otredad sino, por el contrario, una articulación más compleja e inestable de agencia, exclusión y consumo.

Existen varios momentos en que lo anterior se hace evidente. En una escena, Argenis reprocha interiormente a Iván de la Barra su elocuencia, mostrándose furioso por el éxito internacional que el arte cubano alcanza en comparación con el dominicano. En otra, él es el único que parece sentirse incómodo ante un ejercicio de ‘turismo cultural’: ‘Elizabeth grababa con una de sus cámaras el paseo por el ruinoso vecindario para “documentar”, mientras Malagueta saludaba a algunas personas que lo conocían. Argenis descuidó la peladera de cuero en el mundo paralelo preso de súbitos complejos. ¿Qué hacían ellos enseñoreados en un barrio pobre? *Fucking turistas culturales*’ (Hernández 2015, 82, cursiva en el original). El relato de la visita a Los Charamicos interrumpe, significativamente, una proyección de *Goya en Burdeos* programada por De la Barra, y se ve seguido en las páginas



siguientes a otras referencias a la ‘alta cultura artística internacional’ que incluyen a John Cage o Matthew Barney. Dichas alusiones, presentes a lo largo de toda la novela, crean una sensación de modernidad impuesta y completamente sacada de contexto que Argenis se dedica a criticar y que son acogidas con agrado por sus compañeros de proyecto en Sosúa: Elizabeth, una consentida egresada de Chavón que pasará de videoartista a DJ, quien ‘[cada vez que] abría la boca era para comentar algo que había visto en una revista o en Internet o para criticar la obra de todos los artistas locales que no se encontraban en esa habitación, a los que catalogaba como olla, quedaos, mediocres y chopos’ (Hernández 2015, 122–123), y Malagueta, un ex-pelotero negro nativo de Los Charamicos y convertido en *performer*.

Los episodios descritos muestran la transformación del contexto artístico y cultural caribeño. A partir de los años noventa el arte de la región experimenta un proceso de transformación y un distanciamiento con respecto a visiones normativas y oficiales de ‘la cultura’ y del nacionalismo, paralelo al que acontece en las letras.<sup>4</sup> De hecho, Indiana no es la única autora dominicana que transita con facilidad entre diferentes medios creativos: la producción de Franz Báez, el Colectivo Shampoo, Sayuri Guzmán, Jorge Pineda o Belkis Ramírez se encuentra en mayor o menor medida marcada por la maleabilidad de lenguajes, si bien puede rastrearse entre generaciones anteriores. De un panorama marcado por los intercambios y por las miradas cruzadas entre disciplinas y posiciones surgen propuestas que no se contentan con la representación, sino que cuestionan los presupuestos utilizados en la construcción de lo artístico y que interceptan los usos y significados atribuidos a diferentes elementos procedentes de la realidad urbana. Sara Hermann (2009, 144) ha señalado esa porosidad como una de las notas características del arte actual dominicano, aludiendo no sólo a una reactualización de la mirada sino también a ‘la emergencia de nuevas maneras de hacer arte al margen de las visiones tradicionales e instituidas’, visión que completará más adelante apuntando que ‘las simbologías habían migrado hacia un contexto diferente’.

En la novela Argenis no consigue asimilarse en dos medios culturales diferentes. En primer lugar, su formación en Bellas Artes lo deja a merced de la precariedad laboral y la inestabilidad económica. Después, su tentativa de aproximarse al contexto ‘desregularizado’ de Chavón y, posteriormente, del Sosúa Project culmina en el rechazo de sus compañeros de clase, su incapacidad para producir nada, su desinterés y, finalmente, su expulsión del proyecto. Dicho de otro modo: Argenis ‘no consigue ser artista’ en ninguna de los dos modelos que constituyen, respectivamente, el ideal hispanista-letrado-nacional-modernizador de la Alta Cultura, y el sistema-arte transnacional, multimedia, socialmente comprometido ideológicamente y fluido. Argenis representa, por tanto, la incapacidad de las instituciones culturales nacionales para producir una modificación efectiva en el impacto que la cultura tiene como agente social. En el primer caso, dicha incapacidad se manifiesta en una desconexión evidente con la realidad dominicana, con la identificación entre cultura, tradición, nacionalismo y élite social. En el segundo caso, lo que se produce es una apropiación de una cultura popular transnacional por parte de una élite similar (inclusive vinculada, como en el caso de Argenis, a relaciones informales entre comercio informal, poder político e influencias). El movimiento regresivo que define la estructura de *La Mucama* torna evidente cómo la agencia transformativa de lo político ha sido culturizada e institucionalizada. Resulta interesante, en este punto, describir cómo la educación

---

<sup>4</sup>Una reflexión acerca de dicho proceso a nivel caribeño puede encontrarse en Mosquera (1996; 2001); De Maeseneer (2005) o Poupeye (1998), por mencionar sólo algunos títulos.

artística de Argenis se encuentra directamente relacionada con el colapso de los ideales políticos de sus progenitores. Etelvina Durán, la madre de Argenis, es una mujer culta, trabajadora e idealista que se enamora del ‘izquierdista de talle ajustao que mejor imitaba a Johnny Ventura’ (Hernández 2015, 42), el padre de Argenis, quien integrará el Partido de la Liberación Dominicana. Éste será mantenido por Etelvina durante dos décadas para después abandonarla por una compañera política y desarrollar una carrera una vez que el PLD alcanza el gobierno. El colapso de la utopía artística (que, en última instancia, da pie al universo distópico de Acilde)<sup>5</sup> constituye, por tanto, una continuidad con el cierre de horizontes políticos en la isla manifiesto tanto en la historia distópica del futuro como en el relato de inicios del siglo XXI.

Junto a la instrumentalización de la modernidad artística y la subalternidad que caracteriza las alusiones al medio artístico ‘relacional’ y maleable descrito en la novela, la productividad y el trabajo artístico constituyen un segundo eje de referencia. *La Mucama* no habla tanto de creatividad o de estética como de la tensión entre éstas y las condiciones materiales que determinan lo que significa ser artista contemporáneo en República Dominicana. Podemos establecer una diferenciación de los personajes de la novela en función de su actitud en relación a la actividad artística: Linda Goldman concibe el arte apenas como un medio para conseguir un fin ambiental más alto que las instituciones oficiales no cubren;<sup>6</sup> Orlando Medicucci también, aunque ello no le impide una apreciación estética. La relación de Argenis se basa en la inactividad, en su incapacidad y falta de voluntad para producir; la de Elizabeth o Malagueta, que representan la filosofía de los egresados de Chavón, se basa en la productividad y la flexibilidad, si bien al mismo tiempo se encuentra sujeta a la apreciación y valoración de expertos extranjeros, y a la asimilación de un vocabulario internacional altamente especializado.

De esta multiplicidad de objetivos y actitudes se desprenden varias consecuencias. La novela concibe productividad e innovación artística no como valores absolutos, sino como valores culturalmente mediados. Ambos términos aparecen entonces no ya como una base natural de lo contemporáneo, sino como puntos tensionados por la precariedad neocolonial que determina la participación de dominicanos en el marco de una globalización (no únicamente) cultural. *La Mucama* está llena de referencias a una precariedad que alcanza (si bien con diferente intensidad) a todos los personajes. Así, hacia el final de la novela Orlando Menicucci teme no obtener suficiente financiamiento a partir de la venta de obras para continuar con el Sosúa Project y cumplir el sueño de su mujer. Al inicio de la historia, encontramos a Argenis trabajando en un *call center* y preguntándose ‘qué diría la profesora Herman si pudiese verlo ahora’ (Hernández 2015, 41); hasta Iván de la Barra, que aparece en el relato como un ejemplo de autoridad, alguien que tiene todas las respuestas, acaba en la cárcel en el futuro al ser descubierto falsificando un libro de Lydia Cabrera.

En los tres ejemplos señalados, la precariedad determina cómo cada personaje negocia su posición en un panorama institucional y económico a partir de recursos y opciones limitados. Sin embargo, esa precariedad no niega por completo la agencia de los personajes, que pueden

<sup>5</sup>La razón de ser de la mucama estaría motivada por el fracaso de su ‘yo’ pasado, Orlando Menicucci, a la hora de repoblar los atolones de corales de Sosúa y, sobre todo, de convencer al futuro presidente de la importancia de preservar los recursos marinos del Caribe.

<sup>6</sup>De hecho, cada descripción y cada parlamento de Goldman suponen alegatos contra la inoperatividad e incapacidad del gobierno y de los organismos encargados de la preservación del medio ambiente para tomar cuenta de la urgencia de los problemas que ella pretende resolver.



‘actuar’ a través del arte ejerciendo de emprendedores.<sup>7</sup> De hecho, es precisamente a través de la creación de nuevas instituciones que la teleología del relato, los sucesivos regresos en el tiempo y la actuación en el horizonte distópico de Acilde que comienza *La Mucama*, se hace posible. La capacidad emprendedora que centra el relato enlaza con una larga tradición de colectivos artísticos y espacios auto-gestionados en el panorama artístico dominicano, surgidos como respuesta a las limitaciones del medio institucional oficial.<sup>8</sup> Finalmente, en relación con lo anterior, la novela refleja de forma excelente cómo la redefinición del medio artístico dominicano coexiste con la precarización de los trabajadores culturales.<sup>9</sup> Así, Argenis integra lo que Sholette (2010, 4) llama *Dark Matter*, una masa de productores artísticos y culturales que continúa integrando la base invisible del Arte con mayúsculas, si bien lo hace en una relación que no es totalmente de subordinación: ‘What can be said of creative dark matter in general, therefore, is that either by choice or circumstance it displays a degree of autonomy from the critical and economic structures of the art world by moving instead in-between its meshes. It is an antagonistic force simultaneously inside and outside, like a void within an archive that is itself a kind of void’. ¿En qué se diferencia, entonces, este medio del contexto de novelas como *Papi* o *La estrategia de Chochueca*? ¿Pertenece Argenis al margen de la misma manera que las protagonistas de las anteriores novelas de Indiana? Dedicaré el siguiente apartado a confrontar estas preguntas.

### 3. Subalternidad, margen, cultura

Al inicio de este texto señalé cómo *La Mucama* ubica la producción de Indiana en una posición diferente a la que normalmente suele atribuirse a su obra. Dicha alteración está estrechamente relacionada al peso que ‘instituciones tradicionales’ juegan en el relato, y a la dificultad para adscribir a los personajes principales del relato bajo una óptica del subalterno. La novela es una historia de exclusiones que ocurren ‘dentro de la propia sociedad civil’ dominicana, en el marco de un mismo medio cultural sujeto a transformaciones radicales. Pero también es la historia del carácter ficticio de la dicotomía entre sociedad civil e instituciones/estado. Acilde y Argenis son sujetos inadaptados, no integrados; pero también son agentes conectados por una teleología que implica *la apropiación de su agencia por parte de instituciones y poderes políticos ‘tradicionales’, pero también su capacidad para expresar su agencia a partir de esas instituciones*. No existe, por tanto, aquí la posibilidad de aludir al relato a partir simplemente de una referencia a la cultura de consumo global y a la capacidad de los personajes de erigirse en marginales a través de usos alternativos de ese consumo. Se trata, más bien, de una articulación compleja entre exclusiones, institucionalidad y agencia que rechaza el esencialismo y la imposibilidad de una definición en términos de la identidad subalterna.

Señala John Beverley (2004, 15) que los estudios subalternos suponen un ejercicio de ‘democratización y desjerarquización cultural’. El proyecto de los subalternistas que

<sup>7</sup>Una reflexión acerca de las articulaciones entre capacidad emprendedora, objetivos sociales y creatividad artística en Harvie (2013), Sholette y Ressler (2013).

<sup>8</sup>Dicho medio continúa teniendo en el museo y el centro de arte sus espacios, y en la exposición colectiva y la bienal (sujeta a premios y diferenciaciones entre medios expresivos) sus formas de expresión. Sobre el panorama curatorial contemporáneo dominicano, véanse Hermann (2012), Casa de América (2002), Lockward (2006).

<sup>9</sup>La relación entre los regímenes de representación y las transformaciones del *artistic labor* en el Caribe continúan siendo una región ampliamente inexplorada en nuestros días, que he tratado de analizar en trabajos anteriores (Garrido Castellano 2014 y 2016).

trabajan en y sobre América Latina tenía como principal objetivo actualizar el potencial de la crítica marxista a un horizonte en el que el neoliberalismo ha cumplido, desde la derecha, los objetivos que históricamente pertenecían a la izquierda (Latin American Subaltern Studies Group 1993). Se trata, por tanto, ‘de reconquistar el espacio de desjerarquización cedido al mercado y al neoliberalismo’ (Beverley 2004, 16). Esa reconquista implica ubicar la acción política en un espacio post-hegemónico, en el que la articulación de fuerzas en torno a un referente vacío nacional (la base que Laclau [2012] usara para definir el populismo) resultaría insuficiente para explicar la situación de exterioridad del subalterno (véanse Williams 2002; Castro Orellana 2015; Moreiras 2001; Beasley Murray 2010). Ante esa imposibilidad, el desafío de los subalternistas consistiría, en palabras de Ileana Rodríguez (2005, 45), en ‘revising, or rather, constructing, a theory of resistance grounded on the practices, consciousness, and will of the poor’. Ese trabajo implicaría no sólo un ejercicio deconstructivo — es precisamente este punto lo que separa a Beverley de ‘posthegemonistas’ como Moreiras (2001) y de postcolonialistas como Bhabha —, sino más bien la configuración de un discurso-otro que posiciona (con Spivak) políticamente lo subalterno para erigirlo en algo diferente del pueblo y, por tanto, exterior a la dicotomía estado-sociedad civil. De ahí que Beverley afirme que ‘los estudios subalternos existen en la tensión entre un proyecto que es deconstructivo de las aspiraciones de la nación, del nacionalismo, del conocimiento académico y de la política formal de la izquierda, y una articulación constructiva—“estratégica” en el sentido de Spivak—de nuevas formas de gestión colectiva política y cultural’ (Beverley 2004, 148).

El análisis de *La Mucama* que presenté en el apartado anterior pone de manifiesto los límites de esta argumentación. En la novela, el margen no es un simple lugar de enunciación.<sup>10</sup> Más bien se trata de un espacio intencionalmente no asimilado por el poder que lo genera. En esos lugares el consumo no sólo no define una identidad afirmativa o crítica sino que, en muchos casos, sencillamente ésta no es posible. Recientemente, Sassen (2014) ha tratado de definir el panorama de la globalización a partir de la exclusión. Vivimos, señala, un panorama marcado por la proliferación y reproducción de nuevos métodos de expulsión. Desde esa perspectiva, nuestra novela puede leerse en torno a la sucesión de situaciones de exclusión y asimilación de los personajes en un contexto amenazado por la clausura definitiva del potencial transformativo de la acción que en la novela viene representada por la catástrofe medioambiental. El medio en el que sus protagonistas se desenvuelven, sin embargo, no implica una claudicación definitiva de ese potencial. La inserción de una parte de la historia en la infraestructura de las artes supone una estrategia fundamental para aproximar críticamente el espacio de confrontación entre agencia y expulsión que se registra a nivel narrativo en *La Mucama*. Así, vemos cómo su vagabundeo equivale no tanto a un error sin objetivo, cuanto a una continua batalla entre la consecución de agencia y el movimiento de opresión, así como a una apertura a otras posibilidades.<sup>11</sup>

<sup>10</sup>Una de las principales críticas al subalternismo latinoamericano vendrá, precisamente, de la mano de un señalamiento de la negatividad de la identidad subalterna, de la manera en que su incapacidad para adquirir voz es apropiada y transformada en forma de objeto de conocimiento y en representación. A ello se suma el carácter problemático del propio concepto del subalterno, la fijación de lo que Rodríguez llamaba ‘el pobre’ a partir de una categoría fija. Véanse Achúgar (1997), Moraña (1998).

<sup>11</sup>De hecho, la huida hacia atrás que define la estructura de la novela trasluce precisamente esa lucha contra la expulsión. En *The Repeating Island* (1997), Benítez Rojo mencionaba el potencial crítico de estructuras narrativas regresivas en las letras caribeñas. El modelo de *La Mucama* se asemeja bastante al de *canon cancrizans* que Benítez reconoce en *Retorno a la semilla* de Alejo Carpentier.

Así, la cultura se revela dentro de la novela como un medio poco fiable, pero cuya ocupación resulta obligatoria para conseguir otros fines. En *Escenas de la vida postmoderna*, Beatriz Sarlo defendía las bellas artes como una especie de alternativa 'dentro de la alta cultura' tanto a la ciudad letrada como a la cultura de masas. La diferencia en Sarlo es entre una 'ciudad real' y la 'ciudad neocultural' que representa el *shopping center*; entre cines abandonados y salas de videojuegos en las que la argentina ve 'Las Vegas en un espacio de dos metros por uno' (Sarlo 2004, 30). Lo que una novela como *La Mucama* revela va más allá de la obvia falta de actualidad y la inadecuación de la imagen descrita por Sarlo; del anacronismo que supone hablar de un 'público de masas' como algo separado de algo llamado 'cine de arte'; o de la nostalgia por unas industrias culturales bien subvencionadas. Está claro que la producción creativa de Indiana rompe con todo eso, como señalan con acierto las referencias que mencioné al inicio de este artículo. Hay algo más, que sugiero puede ser identificado con una consciencia del límite del discurso subalterno, de la necesidad de afincarlo en lo que Jameson llama 'the systemic nature of the social totality' (2007, xii). Las referencias al mundo del arte presentes en *La Mucama* surgen, precisamente, de un interés por confrontar esa totalidad social de la que habla Jameson. La obra abre una posibilidad de rastrear entrelazamientos y puentes de procesos de control y cambio surgidos desde abajo y entremezclados dentro de (las lagunas de) la propia infraestructura socioeconómica. Lejos de constituir una continuidad, cuando estos entrelazamientos se producen, lo hacen de maneras no auto-evidentes ni fácilmente deducibles. En *La Mucama*, la narración se sitúa en las líneas de fractura de ambos niveles, en los puntos donde su articulación se revela como problemática. La capacidad analítica de la novela depende en gran medida de la atención con que se cartografían dichas líneas sin olvidar ninguno de sus dos polos.

## Conclusiones

*La Mucama de Omicunlé* guarda importantes apreciaciones acerca de cómo la cultura es producida, circulada, consumida y mezclada con lo político en un Caribe transnacional y neoliberal. En este artículo he tratado de argumentar cómo la aproximación de Indiana a dicho proceso incluye no sólo la creación de subjetividades marginales y subalternas, sino un cuestionamiento acerca de cómo las instituciones culturales instrumentalizan y predeterminan el contenido y los lugares de expresión del discurso subalterno. El medio 'fuera de sí' del arte contemporáneo es el objeto de reflexión elegido por la escritora dominicana para realizar esa valoración. Ese medio es confrontado con ironía, a partir de un contexto en el que la búsqueda de una identidad nacional deja paso a una práctica relacional, transnacional y 'culturizada' que, pese a su alejamiento de los cánones de la Alta Cultura, no consigue alcanzar su ambición de expansión social ni dejar de ser *lite*. En este artículo he planteado cómo la proximidad a dicho medio artístico, además de ofrecer un relato brillante acerca del medio cultural dominicano, ubica la posibilidad de insurgencia no tanto en un hipotético exterior, en una posición marginal e independiente, al medio cultural 'oficial', como en una toma de consciencia de los límites que determinan la economía representacional de lo subalterno y de las agencias en funcionamiento en esos límites. Al mismo tiempo, la adscripción de los ejes que vertebran *La Mucama* en la potencialidad transformadora de la agencia artística cuestiona y complejiza la relación, tantas veces formulada, entre escritura y cultura visual en la obra de Indiana. Así, hemos visto cómo la visualidad de la autora no deriva sólo de un interés por la cultura mass-mediática o

por medios ‘maleables’ como internet, la televisión o el videoclip, sino que surge de un cuestionamiento acerca de los lugares de enunciación que dichos medios (por separado y de manera interrelacionada) ofrecen.

Si los protagonistas de *Papi* y *La estrategia de Chochueca* eran definidos por su facilidad para deambular, por su resistencia a cualquier meta-narrativa totalizadora y por su hipervisualidad, hay algo de opaco en Acilde y Argenis, los dos ejes que vertebran *La Mucama*. Esa opacidad implica un cuestionamiento del potencial de la imagen como herramienta crítica. Si *La estrategia* revelaba una ‘comunidad punk’ que deambulaba como un ente con normas y códigos propios, y *Papi* daba una vuelta siniestra a lo fantástico a partir de la subjetividad no hegemónica de una niña, en *La Mucama* la subjetividad alternativa que encontramos se transforma en un sujeto que deambula entre contextos institucionales *en los que no consigue insertarse pero con los cuales está obligado a lidiar*. Ese sujeto, a diferencia de lo que ocurre en las otras dos novelas, opera dentro de marcos culturales e institucionales ‘oficiales’. Si bien es excluido de éstos, esa exclusión obedece a su *falta de radicalismo*, en otras palabras, su inadaptabilidad deriva del hecho de que el propio medio ‘culto’ en el que opera (en este caso, el arte contemporáneo) se ha flexibilizado, apropiando y desactivando estrategias de subalternidad. A lo largo de este texto he argumentado que el universo visual y multimedia de Indiana resulta incomprensible sin confrontar la avalancha de imágenes ligadas al consumo a la luz de la propia experiencia de la artista en un medio artístico dominicano plagado de constreñimientos, pero también dotado de un enorme potencial transformativo. En otras palabras, la frase con que comencé este artículo, ‘la elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía’, podría bien ilustrar la propia trama de *La Mucama*, como dar cuenta de la consciencia de la autora sobre los límites de la creación cultural.

Desde luego, no pretendo justificar las múltiples referencias visuales presentes en la narrativa de Indiana como un reflejo de su experiencia como artista, de su conocimiento de un medio especializado, reservado a un grupo de iniciados, como es el del arte contemporáneo. Mi argumento es otro: considero que la visualidad de Indiana parte de una consideración de las limitaciones del medio artístico, pero también de la experiencia de constatar cómo la potencialidad de dicho medio ha sido ‘culturalizada’, capitalizando y restringiendo agencias creativas no necesariamente ligadas a lo artístico. Dicha capitalización implica la inclusión en el espacio del museo de registros vernáculos asociados a una cultura popular global y a una dominicanidad transnacional y urbana. Novelas como *La Mucama de Omicunlé* demuestran los límites de ese proceso, la propia precariedad de un medio cultural que no consigue transformar en una apertura ‘real’ ese ‘boom de lo subalterno’, por usar las palabras de Mabel Moraña (1998), que impera en la producción creativa dominicana. Indiana es consciente del peligro de estetizar y tornar exótica la marginalidad. Su producción hablaría, entonces, desde el lugar incómodo que no se limita a señalar los males de la globalización, a entretejer una celebración postmoderna de lo híbrido ni a proponer, *à la Canclini* (véase García Canclini 1992 y 2012), una actitud crítica desde el consumo, sino que también delimita lo cultural en un contexto donde las industrias culturales tradicionales, al igual que los discursos mass-mediáticos, han sufrido una alteración significativa.

¿Qué espacio ocupan, entonces, los personajes de *La Mucama*? ¿Será que éstos han sufrido un desplazamiento hacia una posición más consciente de las estructuras institucionales que determinan los modos de subjetividad ‘subalternos’, ‘rebeldes’, que componen el corpus literario de Indiana? Pese a mostrar una continuidad en muchos aspectos con novelas

anteriores, y pese a conservar la ironía y la irreverencia que caracterizan a la escritura de Indiana, *La Mucama* es más teleológica, más institucional, menos 'banal'. Parecería que la distopía que centra la historia, y el proyecto *cancrizans* que confronta lo catastrófico, señalan un límite de la radicalidad basada en la errancia (*La Estrategia de Chochueca*) y el consumo (*Papi*). Así, en este artículo he tratado de mostrar cómo el entrelazamiento entre el mundo del arte, la inestabilidad política y la catástrofe medioambiental sirve para generar un potencial transformador, pero también pone de manifiesto las múltiples maneras en que ese potencial puede ser capturado o instrumentalizado por el poder político o por las industrias culturales.

## Agradecimientos

La investigación de la que surge este artículo ha sido financiada por la Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) del Gobierno de Portugal. Quisiera agradecer la lectura atenta y el *feedback* de Magdalena López, Fernanda Bustamante y María Teresa Vera Rojas.

## Nota sobre el autor

**Carlos Garrido Castellano** es Investigador Post-doctoral FCT en el Centro de Estudos Comparatistas y el Instituto de História de Arte de la Universidade de Lisboa. Sus intereses de investigación se centran en el arte contemporáneo, la teoría crítica, la curaduría y las prácticas artísticas colaborativas de América Latina. Es miembro de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) Caribe Sur y autor de varios libros sobre arte contemporáneo caribeño. Actualmente coordina el proyecto 'Comparing We's. Collectivism, Emancipation, Postcoloniality'.

## Bibliografía

- Achúgar, H. 1997. "Leones, cazadores e historiadores: A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento." *Revista Iberoamericana* 180: 379–387.
- Beasley Murray, J. 2010. *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Benítez Rojo, A. 1997. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham: Duke University Press.
- Beverly, J. 2004. *Subalternidad y representación*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana.
- Bustamante, F. 2013. "Poéticas caribeñas de la niñería perversa: infancia en textos de Junot Díaz, Severo Sarduy y Rita Indiana Hernández." *Aisthesis* 54: 255–266.
- Casa de América, ed. 2002. *Arte contemporáneo dominicano*. Madrid: Casa de América.
- Castro Orellana, R., ed. 2015. *Poshegemonía. El final de un paradigma de la filosofía política en América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Maeseneer, R. 2005. *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana.
- De Maeseneer, R., y F. Bustamante. 2013. "Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz." *Revista Iberoamericana* 243: 395–414.
- Duchene Winter, J. 2008. "*Papi*, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 67: 289–308.
- García Canclini, N. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Canclini, N. 2012. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Garrido Castellano, C. 2014. "Conceptual Materialism. Installation Art and the Dismantling of Caribbean Historicism." *Third Text* 28 (2): 149–162.

- Garrido Castellano, C. 2016. "Imperial Spatio-Temporal Disarrangements. Beatriz Santiago Muñoz's Performative Documentary and the Emancipative Unseen." *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 29 (1): 152–183.
- Harvie, J. 2013. *Fair Play-Art, Performance and Neoliberalism*. Londres: Palgrave.
- Hermann, S. 2009. "Vocación incitadora, componentes provocadores y actitudes desafiantes: instalaciones, performances y videoarte." En *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*, editado por F. Ginebra, 142–147. Santo Domingo: Casa de Teatro.
- Hermann, S. 2012. "Unconscious Curatorship." En *Curating in the Caribbean*, editado por D. Bailey, A. Cummins, A. Lapp, y A. Thompson, 85–97. Berlín: The Green Box.
- Hernández, R. I. 2015. *La Mucama de Omicunlé*. Cáceres: Periférica.
- Jameson, F. 2007. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres y Nueva York: Verso.
- Laclau, E. 2012. *La razón populista*. México: Siglo XXI Editores.
- Latin American Subaltern Studies Group. 1993. "Founding Statement." *Boundary 2* 20 (3): 110–121.
- Lockward, A. 2006. *Apremio: apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*. Murcia: Cendeac.
- Moraña, M. 1998. "El boom del subalterno." *Cuadernos Americanos* 67 (1): 216–222.
- Moreiras, A. 2001. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.
- Mosquera, G., ed. 1996. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: InIVA.
- Mosquera, G., ed. 2001. *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*. Badajoz: MEIAC.
- Poupeye, V. 1998. *Caribbean Art*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson.
- Rivera-Velázquez, C., 2007. "The Importance of Being Rita Indiana-Hernández: Women-Centered Video, Sound and Performance Interventions within Spanish Caribbean Cultural Studies." En *Globalizing Cultural Studies. Ethnographic Interventions in Theory, Method, and Policy*, editado por C. McCarthy, et al., 205–227. Nueva York: Peter Lang.
- Rodríguez, I. 2005. "Is There a Need for Subaltern Studies?" *Dispositio/n* 52: 43–62.
- Sarlo, B. 2004. *Escenas de la vida postmoderna: Intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sassen, S. 2014. *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Sholette, G. 2010. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press.
- Sholette, G., y O. Ressler. 2013. *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory*. Londres: Pluto Press.
- Vera Rojas, M.T. 2011–2012. "¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: hacia una lectura queer de Rita Indiana Hernández." *Prosopopeya* 7: 185–205.
- Williams, G. 2002. *The Other Side of the Popular Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham: Duke University Press.